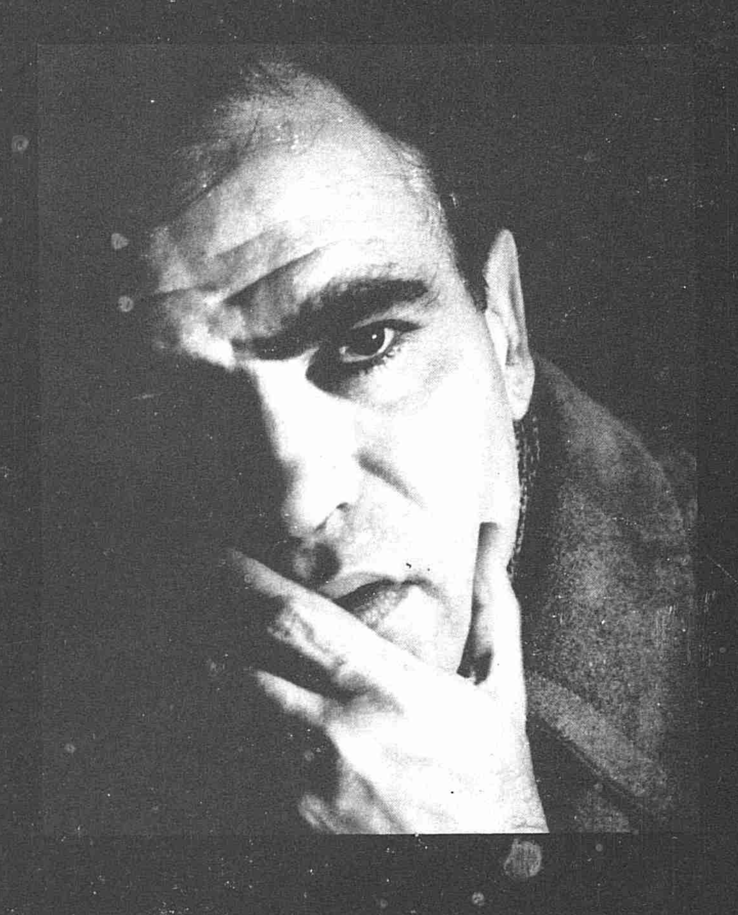
CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC



Mircea Alexandrescu

LIVIU CIULEI

LIVIU CIULEI

Coperta seriei:
VENIAMIN MICU

*Carte finanțată de Guvernul României
prin Ministerul Culturii*

Lucrare realizată la inițiativa și cu sprijinul
UNIUNII CINEAȘTILOR DIN ROMÂNIA

Redactor UCIN:
VIORICA-ROZALIA MATEI

MIRCEA ALEXANDRESCU

LIVIU CIULEI

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti • 1996

Pe coperta IV:
cadru din filmul *Pădurea spânzuraților*,
cu Gina Patrichi și Victor Rebengiuc.
Ilustrația a fost alcătuită cu concursul revistei "Noul Cinema"

ISBN 973-33-0345-3

UN SENIOR...

M-am gândit să înscriu această încercare de portretizare sub un titlu mai elaborat, mai de argument publicitar care să-și exercite atracția înaintea chiar a celor ce am intenția să descriu - trăsăturile destinate să compună imaginea omului, a personalității care este Liviu Ciulei - regizor și director de teatru, realizator de film, arhitect, actor, scenograf și, de un număr de ani, profesor universitar la New York.

M-am gândit, am ezitat și, până la urmă am renunțat, spunându-mi că numele este de ajuns, el exprimă tot, nu are nevoie de „advertising", adică de reclamă.

Nu are nevoie nici de pedanteria unor invocări biografice ample, forțat exhaustive.

Doar atât: ca adolescent, Liviu Ciulei s-a aflat, cu siguranță, în fața unor multiple, eventual derutante, opțiuni. Îl atrăgea teatrul, cultivat încă de acasă unde improviza dacă nu o întreagă sală de spectacol, măcar o scenă, aș numi-o inițiatică. O seamă de spirite luminate - unul dintre acestea Alice Voinescu - erau poftite de familie să călăuzească pașii tânărului dar și - curând, prea curând devenită dureroasă amintire - ai tinerei lui surori.

Îl atrăgea și arhitectura, în dorința de a construi case, cămine pentru oameni. Le „schița", le „gândea" și tot desenându-le, a deprins gustul pentru rânduirea aleasă, pentru spațiul găzduind o atmosferă, un univers. Așa se face că, după liceu, a intrat la „Arhitectură" - cum i se spunea, simplu, direct, dar abia ascunzând mândria acestui for al cultivării gustului - și concomitent, la Conservator. Marile nume ale dramaturgiei universale îl atrăgeau, îi ofereau o optică asupra condiției umane, gând ce l-a însoțit pe Liviu Ciulei încă de la începuturi. De altfel, privind astăzi tot ce a realizat (desigur, afirmația e, poate, prea curajoasă, căci bună parte din manifestările lui artistice, nouă celor de aici ne-au rămas totuși destul de îndepărtate, geografic vorbind. Le cunoaștem doar prin ecoul lor), însumând așadar ceea ce am văzut cu ochii noștri, am putea afirma că manifestarea artistică a lui Ciulei se înscrie sub două teme: *condiția umană* - atât de plenar exprimată de transpunerea (un adevărat eveniment al vieții noastre teatrale) *Furtunii* lui Shakespeare, pe care a conturat-o, a gândit-o, în fața căreia a șovăit ani și ani, de care s-a apropiat cu entuziasm și ezitare, teamă și *conștiința de sine*. Sunt stări pe care le destăinuiește cu sinceritate și umilință într-o convorbire pe larg citată de actorul Gheorghe Ghițulescu în volumul *Furtuna* inspirat lui de pregătirea, repetițiile, căutările, subtil ascunse sub faldurile unor replici și situații, de simbolul elevat pe care îl reprezintă această poveste dramatică în care bardul de la Stratford încearcă să surprindă destinul omenirii ca și pe al său însuși.

Ciulei explică în această convorbire avută cu Cornel Cristian atracția lui pentru capodopera de acum patru secole: „*«Furtuna» este după mine cea mai profundă, cea mai cuprinzătoare, cea mai neliniștitoare, poate cea mai amară, cea mai reflexivă piesă din întreaga sa operă. Scrierea ei dovedește deplina maturitate a lui Shakespeare, deplina înțelegere asupra lumii, asupra universului... Ea concentrează ca o lupă solară lumea întreagă pe o mică scenă și care, prin asta, devine o incandescentă imagine!...*"

Apoi mărturisește cât de mult l-a preocupat transpunerea piesei: „*Dorința de a monta «Furtuna» am avut-o întotdeauna. Dar până acum n-am avut curajul să abordez acest text (nu știu dacă nu m-am grăbit și acum). Giorgio Strehler, regizorul italian și conducătorului Piccolo Teatro din Milano, spunea și el: «încerci imposibilul montând „Furtuna"», Peter Brook e și mai categoric când declară că «această piesă nu se poate pune în scenă. Ea poate forma doar un spectacol de lectură». O lectură verticală - expresia îmi aparține. Noi, creatorii unui spectacol (regizori, scenografi, actori chiar) împiedicăm imaginația unui lector care, însingurat, dorește să se întâlnească doar cu sine prin intermediul textului lui Shakespeare... Povestea pare simplă. Suntem pe-o insulă. Autorul își alege un subiect și-l închide între două coperte. Pentru el subiectul acela, povestea aceea închisă între cele două coperte, reprezintă lumea... Tot ce există acolo poate fi controlat, poate fi disciplinat. O, dar câteodată suntem împiedicați de neprevăzut! Shakespeare îi izolează pe acești*

oameni, aleși de el ca personaje, pe-o insulă. îi scoate din lumea mutațiilor, din lumea schimbărilor, din lumea reală și-i aduce într-o lume controlată de Prospero, ca și cum ar fi controlată de el însuși, autorul piesei. Prospero este pentru mine, ca și pentru foarte mulți, un personaj în care Shakespeare se descrie pe sine."

Problematica acelei *conștiințe de sine* de care am pomenit, îi fusese oferită, aparent, cu mult înainte de transpunerea *Furtunii*, de către un film după un roman dens, încărcat de atmosfera răscrucii de drum în care s-au aflat niște oameni pe care nimic de până atunci nu-i pregătise s-o confrunte: *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu.

Puțini slujitori ai scenei sau platoului de filmare și-au fixat asemenea arie de căutare, la un astfel de nivel, cu atâta teamă, luciditate dar și speranță, convins că nu trufia și dorința de glorie, ci tocmai umilința în fața destinului omenirii și soarta insului însuși te poate face să treci de, insurmontabilul aproape, sentiment al deșertăciunii ce pândește orice act al omului. Cine a văzut, cine a participat - căci la acest spectacol cu *Furtuna* nimeni nu rămânea simplu spectator (ipostază, oricum tarată de o oarecare pasivitate), ci era absorbit de mrejele, de farmecul revărsării, nu de torente, ci de orizonturi revelate celui ce pătrunde în universul, la început al dezalcătuirii ce se recompune într-unul al altei cunoașteri și înțelegeri. *Furtuna* nu a fost doar un spectacol shakespearian, a fost o școală a înțelegerii de către slujitorul scenei a unei feerii care este o filosofie și de către spectator a felului cum trebuie

citită și receptată o capodoperă paradoxală, destinată teatrului, dar aproape imposibilă scenic. Transpunerea *Furtunii* avea să dea măsura și a scenografului Ciulei care trebuia să găsească expresia alegorică a unui context dramatic în care nu construcția (unui decor, în speță), ci tocmai deconstrucția, nu a unui decor ci a unei idei despre folosirea spațiului scenic, era chemată să se integreze într-o prelungă invocare de idei-abstracțiuni.

Arta este într-adevăr alegere și se întâmplă ca aici, la *Furtuna*, artistul să trebuiască să aleagă și să dea expresie inimaginabilului și aproape imaterializabilului. Realizatorul ne poartă aici pe trei planuri: al spațiului de joc privit ca o alegorie, al mișcării ideilor prin purtătorii lor și al unui text dramatic care n-ar vrea să se încredințeze decât unui narator, unui mesager al gândului descătușat de formule, de accesorii și artificii, al gândului în stare pură. A integra cele trei planuri într-o singură *Furtună*, iată provocarea pe care o prelua regizorul-scenograf dar și arhitect, om al construcției, așadar. Ca scenograf, Ciulei și-a chemat în sprijin pe omul care gândește nu numai destinul piesei, ci al artei scenice. Și împreună au clădit o imagine filosofică a destinului omenirii, când ea s-ar rupe de ceea ce a produs mai înalt spiritul ei: cultura (împinsă aici în neant). Ciulei a izbutit să creeze un spațiu ideatic, lăsând în urmă acea concepție a unei scenografii tributară decorativului.

Mărturisindu-se, Liviu Ciulei spune, și-l voi cita pe larg din postfața la volumul *Furtuna* al lui Gheorghe Ghițulescu:

„În epoca noastră, tradiționalul și noul coexistă creând un peisaj eclectic al formelor. Stilul nostru propriu încă nu s-a cristalizat, ci este mai degrabă o recoltă după ce a fost secerată o varietate de stiluri. De aceea, decorul, muzica, costumele și stilurile de interpretare actoricească ale acestei reprezentații sunt în mod deliberat eclectice.

Dar de ce să nu ne întoarcem la o acuratețe istorică?

Ne este nouă oare posibil să reconstituim tradiția elisabetană și să sfârșim prin a realiza în cele din urmă mai mult decât o reconstituire arheologică a unei epoci de mult trecute? Trebuie să încercăm să reproducem scena lui Shakespeare în versiunea pe care ulterior ne-a dat-o secolul nostru ? Deși aceasta este moștenirea noastră teatrală, este ea un stil clasic legitim astăzi?

Odată ce suntem eliberați de imagini demodate, se naște posibilitatea de a arunca o lumină pe uimitoarea modernitate a acestei opere a lui William Shakespeare. Eu nu doresc să iau o poziție iconoclastă sau să exprim pur și simplu o pasiune pentru ceea ce este excentric. Încerc să descopăr întrebările care au o rezonanță în timpurile noastre... Întrebările ridicate de către «Furtuna» care mi se par mie importante sunt acestea:

Cât de mare este influența pe care un artist-filosof-om de știință o poate avea asupra conștiinței umane? Asupra condiției umane? Care sunt limitele autorității omului? Când devine arta în mod inevitabil lipsită de putere? Când devine predominantă și pune stăpânire pe spirite obtuzitatea și lipsa de cultură?

Poate arta să fie de vreun ajutor în lupta de azi dintre raționalitate și instinct, dintre comunicare și alienare, dintre civilizație și barbarie? Poate arta să fie de vreun ajutor în a-i reda OMULUI maiestatea care-i este proprie?"

Ca artist al scenei, Liviu Ciulei - deloc ușor, deloc fără trudă și deloc fără piedici - a avut și are privilegiul de a o fi ajutat să-și afle un nou orizont, să-și inaugureze un nou ciclu existențial fără să se înscrie într-o modă, fără să „experimenteze" doar pentru a experimenta. Ciulei este astăzi un magician al scenei dispensându-se de mondenitatea uneori inerentă succesului.

Cu cinematografia, Liviu Ciulei a cunoscut o experiență cu totul diferită de cea parcursă de el în teatru. Aici debutase ca regizor cu o lucrare dramatică de mare succes de public, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, cu roluri pline de substanță dramatică, farmec, credibilitate în plan uman, cu situații surprinzătoare dar invocate în sprijinul caracterizării lumii piesei. În prim plan, un crâmpei de viață cu micile sau mai marile ei frământări cotidiene. În subsidiar, o subtilă urmărire a unui proces de dizolvare a unor complexe datorate neîmplinirilor afective la o femeie pentru care tinerețea începe de-acum să coboare spre amintire, făcînd loc uscăciunii sufletești. Omul care aduce ploaia - acest personaj feeric - nu are în fond decât o funcție terapeutică, el determinând în eroina piesei o întoarcere din drumul spre ceea ce atât de plastic și, în același timp, atât de judicios îl

exprimă noțiunea de „fată bătrână". Fiecare membru al familiei percepe și înțelege în felul lui drama intimă a fiicei și, respectiv, surorii lor. De aici un climat de viață autentică, viață ce, cu toată forța depănării ei, nu vrea defel să fie și ieșită din comun, exemplară ori moralizatoare.

Era tocmai elementul deopotrivă surprinzător plăcut, și, mă grăbesc să adaug, de două ori mai plăcut și mai surprinzător cu cât contrasta cu „modelul" de viață confecționat de multe din lucrările dramatice ale zilei. Sursa lor de inspirație nu era nici arta autentică, nici viața reală, ci doar o ideologie care se încăpățâna să cultive ideea „omului nou", dotat cu toate calitățile imaginabile, subliniate violent în „confruntările" lui cu cei care nu puteau spera să iasă de sub mantia blasfematoare de „negativi". Din artificiala lor contrapunere, nu izbutea să-și facă loc decât o lozincă generală: oameni-lozincă, situații-lozincă, morală lozincardă. Cu totul, spectacolul devenea lent (poate că sunt, totuși prea generos considerând acest curs drept lent), dar sigur, o autoflagelare, iar un spectacol cu o asemenea lucrare, era un stress. Când cortina - care păstra măreția ei intușabilă chiar și dacă se lăsa peste o involuntară caricatură de dramă - cobora, iar luminile sălii luau locul celor de la rampă, începea un alt spectacol - unul bizantin; cel al mimării unor reacții, pozitive evident. Chinul acestor frânturi de discuții, al alunecărilor „abile" pe lângă adevărul momentului și obiectului, făcea deliciul multora (al lui Ion Băieșu, de exemplu). Mi-aduc aminte cât îl amuza-

seră odată „formulele“ găsite ad-hoc și care făceau ca vidul celor de pe scenă să-și afle ecoul în cele spuse despre ele.

În teatru, Liviu Ciulei n-a trebuit să-și consume nici timpul, nici nervii, nici inspirația cu asemenea texte. Filmul - despre care el credea că este *doar* o *altă modalitate de a se exprima a artistului* - l-a făcut să treacă prin toate furcile lui. Făcuse asistență, secundariat cum se obișnuiește să se spună în lumea platourilor. Cel mai mult a învățat, probabil, de la omul deosebit care a fost Victor Iliu. M-am nimerit cu cineastul și profesorul Iliu într-o călătorie - când comunicarea de la om la om este de o altă factură și intensitate - și îmi mărturisea cât de mult îl prețuia pe Ciulei. Și mai spunea - și am reținut aceasta tocmai pentru că nu era o generalitate - că la Liviu Ciulei, înzestrarea multiplă - arhitect, regizor de teatru, scenograf, interpret - se întâmplă, lucru destul de rar, să fie și convergentă. Nici una din ele nu se bucură de statut de preeminență. Și aceasta pentru că deasupra lor se situează condiția imperioasă, primatul *gândului artistic*, rezultat al strădaniei sale de a afla o imagine - fie ea scenică ori filmică - a unei povestiri aureolate de arta naratorului ei.

Te-ai fi putut arăta nedumerit când, în 1958, Liviu Ciulei accepta, aș spune mai degrabă că se încumeta, să transpună pe peliculă povestioara, dar ce spun eu povestioară, când era vorba de o mostră cu adevărat „cap de școală“ de artă angajată cum se numea nu fără emfază, de dramaturgie destinată „artei celei mai prețioase pentru noi“ cum considera

Lenin arta filmică. Începea atunci pentru Liviu Ciulei un adevărat itinerar inițiatic, un traseu presărat cu obstacole. Cum va sfârși?

La început, un fel de jenă îl cuprindea pe spectatorul care altceva așteptase de la Ciulei, cu altceva îl obișnuise el. Aici, în ERUPȚIA (titlu care avea să fie, curând, parafrazat în fel și chip, sub toate acestea ascunzându-se câte o insatisfacție, chiar o critică indirectă), nimic sau aproape nimic - căci vom vedea de unde sare surpriza -, nu scapă artificialității, confecției destul de facile, lipsei de har a povestirii de la care trebuia să se pornească. Totul se înscrie într-un „comandament social" adică ideologie: slujirea ideii acelui mult așteptat (de noii apologeți ai unei lumi populată de „prolet-semizei"): „omul nou" care om nou ar fi trebuit să fie contrariul celui real, să nu aibă individualitate, ci să fie doar o prezență matriculară, să nu judece dar să acționeze (după indicațiile altora „de sus"), să nu pună preț pe afecte ci pe „sacrificii sociale", să nu doarmă, să nu mănânce, să nu se îmbrace, dar să se afle într-un permanent „hei-rup!". Filmul, sau mai exact baza lui dramaturgică, nu le oferea interpreților decât „privilegiul" de a fi megafoane de lozinci, de situații forțate, scrâșnite, incredibile. Prototipurile unei lumi în plină confecționare se arată stăruitor, obsedant, celor cărora ar fi trebuit să le devină modele: omul cu șapcă, omul cu haina de piele și, contrar lor, cei marcați și condamnați la pieire, purtând vestimentația lumii care trebuia să dispară, cu huzurul și inutilitatea ei.

Maniheismul funcționează aici și în costumația

personajelor care se simt diferențiate doar în rigiditatea lor de parcă toți ar fi fost mai întâi trecuți printr-o baie de ghips. Interpreții debitează replici căci personajele nu au dimensiune umană, profunzime, nuanțe, viață și vibrație. Aici, realizatorul preia textul în litera și spiritul lui făcând să defileze, prin fața obiectivului aparatului de filmat, o galerie de chipuri așa cum le-a văzut tema propagandistică. Talentul interpreților nu are pe ce partitură să se demonstreze. Și, s-ar spune, nici nu ar fi trebuit, căci în ceea ce privește distribuția, apare o a doua curbă de sacrificiu la care a fost supus realizatorul, el trebuind să accepte, dacă nu chiar să pivoteze, în jurul nu al unei soții, ci al unei fiice de potentat, care se vedea rivalizând cu tot Hollywoodul feminin... Dar mă opresc aici cu presupunerile și considerațiile, căci nu înțeleg să folosesc libertatea de mișcare și mai ales de expresie pe care ți-o prilejuiește dispariția cuiva.

De ajuns să vezi totuși, cum până și un monument de talent, de har, cum era Ștefan Ciubotărașu - același Ciubotărașu pe care Liviu Ciulei îl va distribui (și cât de inspirat!) în *Pădurea spânzuraților* - nu este aici decât un simplu purtător de replică. Numele personajelor se aud mai puțin, căci apelativul „tovarășe“ trebuia să răsune cu forță. Un prim moment al filmului, moment mai contrastant, are mai curând factura unui documentar de șantier: erupția propriu-zisă, dramatică în sine, ca fenomen natural, pe care o asistență specializată a pus-o cu mult talent, la dispoziția ficțiunii. Se iese din atmosfera de convenție artistică

și se intră în realitate, într-o realitate tulburătoare, imensă și chiar înfricoșătoare. Suportul literar al filmului face aici mai mult figură de spectator, până într-atât izbucnirea telurică acoperă prin amploarea ei devastatoare cazna de a concura printr-o vorbă, fie ea și strigată. Și parcă într-o eșafodare contrapunctică, ne vedem purtați spre o altă ipostază - aceea oferită de imaginea având similitudini selenare a regiunii vulcanilor noroioși, cu grijă și nu fără tâlc aleasă și adusă în cadru cu toată atmosfera ei de liniște și dezolare ce ar trimite cu gândul la acele prime trei minute ale planetei. Nici o vorbă nu se rostește aici, priveliștea cheamă tăcerea, zumzetul de până atunci se topește în infinitul și veșnicia care acoperă totul. Dintr-odată, agitația precară și zadarnică la care asistasem pare un simplu gest al nimicniciei și totul invită la meditație. În răstimpuri, din câte o bulboană din adâncuri răzbate câte o răsuflare, parcă a unui duh de veghe. Și totul recade în atemporalitate și mister. Cuvintele mari nu mai au ce căuta în fața măreției naturii, iar gândul se desprinde din prozaic spre transcendent. În pulsația imperturbabilă a câte unui horn de magmă pare să răzbată, venind din nebănuită depărtare, ecoul implacabil al acelui „sic transit...". Pe acest cadru s-a bazat, aș spune, realizatorul, într-un suprem și subtil efort de relativizare a zvârcolirilor pigmeice ce ar fi vrut, nici mai mult nici mai puțin, decât să schimbe fața și soarta globului. Gândul, nemărturisit probabil decât realizatorului însuși, a fost la vremea când filmul a rulat, citit la fel de tainic de o seamă de

oameni. Artistul își făcuse astfel datoria, față de sine, își confirmase vocația și menirea. El demonstrează că talentul autentic, ieșit din comun în cazul de față, nu poate fi înfrânt și nici aservit.

Cu VALURILE DUNĂRII (1959) Ciulei a adaptat cadrul invocat de scenariu (a cărui principală desfășurare se petrece pe Dunăre) la dorința și credința lui în forța dramatică a caracterelor bine conturate. De aici preeminența planului afectiv, chiar liric în anume secvențe, din povestea de dragoste înfiripată într-un moment convulsionat, întretăiat de suspens și propulsat de cutezanță, din crâmpeiul de încordare politico-socială de la sfârșitul războiului al doilea mondial. Semnificația și importanța gestului dinamic, eroic chiar, imaginat și plasat de scenariști (Titus Popovici și Francisc Munteanu) pe fundalul confruntării acute către sfârșitul celei de-a doua conflagrații mondiale, dobândește expresivitate și credibilitate prin însăși umanizarea și umanitatea caracterelor angajate în confruntare. Caracterele își păstrează această dimensiune chiar atunci - destul de repede și de frecvent, - când povestirea cade în radicalism tezist. Liviu Ciulei, în rolul unui comandant de ambarcațiune fluvială, și Irina Petrescu în acela al iubitei și apoi soției ce-l însoțește în periculoasa misiune, alcătuiesc un cuplu insolit și captivant, un cuplu cu atât mai atașant cu cât nu preia nimic din canoanele și șabloanele la care atât de des se recurge mai ales în film și mai ales de către cel care urmărește succesul de casă. Navigatorul este omul a cărui viață este un perpetuu suspens, pentru el

orice clipă fiind încărcată de neprevăzut, pândită de primejdie, o continuă stare de alertă - cărora le face față prin stăpânirea, forța lăuntrică, puterea de decizie, imaginația spontană. În totul, caracter și inteligență, adică cealaltă față a frumuseții umane. Eroina (Irina Petrescu, o autentică vedetă a filmului nostru) această cale și-a ales-o pentru a-și exprima afecțiunea și opțiunea de viață. Filmul este dominat și situațiile tensionate de însăși prezența celor doi bărbați în vâltoarea evenimentelor și întâmplărilor care îi confruntă. Însuși personajul care ar fi trebuit să fie cum se canoniza în epocă, chipul „eroului pozitiv" (ignorându-se stigmatul de incredibilitate și sărăcia de trăsături umane, cu adevărat umane, adusă de cultul statuarului) este salvată deopotrivă de Ciulei, de astă dată ca realizator, dar și de interpret, Lazăr Vrabie, - ambii înțelegând să nu recurgă la nici un gest de eroism retoric, păstrându-se în cea mai omenească și încărcată de emoție și îngrijorare, evoluție. Cadrul funcționează și aici tot ca element de potențare atât în plan liric-afectiv, cât și în sugerarea posibilelor primejdii. Nimic însă din acele argumente turistic-emblematice, nici o deviere ilustrativistă. Totul se integrează discret și riguros în drama ce se țese, accentuând emoția dar și estompând în același timp, unele, inevitabile într-un scenariu pe temă dată, căderi în triumfalisme și exagerări de paradă.

Victor Iliu avea să-l surprindă și să-l descrie ca nimeni altul pe Liviu Ciulei, la capătul perioadei de inițiere și de afirmare ca cineast: „*Originalitatea lui e în această neliniște pe care* o *cuprinde și* o *emană*

creația sa, știința sau intuiția cu care face sensibile oricărui spectator dimensiuni necunoscute ale realității de toate zilele, capacitatea pe care o are de a însufleți și a face să vibreze nu numai eroii, ci și obiectele, mașinile, casele, spațiul... N-aș vrea să-i fac rău lăudându-l, pentru că laudele, chiar și ele de la prieteni, dacă nu-s primite cu înțelepciunea cuvenită, mai mult strică decît folosesc..." (cf. vol. *FASCINAȚIA CINEMATOGRAFULUI)*.

Ucenicia la cârma unui film era de mult încheiată pentru Liviu Ciulei. A urmat (în 1964) PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR, film ce avea să aducă cu sine - ciudat, aproape incredibil - satisfacția supremă (premiul de regie la Cannes, în 1965), dar și tristețea supremă. Este un paradox dureros atât pentru el cât și pentru o cinematografie care ar fi avut nevoie în afirmarea de sine, acasă ca și în lume: cel mai împlinit film al lui Ciulei ca factură artistică - nu o spun eu astăzi pentru prima oară - *Pădurea spânzuraților*, realizare emblematică a cinematografiei noastre, avea să fie și ultimul film realizat în țară de Liviu Ciulei. Nu este nici singurul paradox tragic, iar el s-a petrecut nu numai în artă.

Cu *Pădurea spânzuraților*, Ciulei prefigura cealaltă dimensiune a universului său artistic: *conștiința de sine*, greu sondabilă și adânc statornicită în meandrele eului lăuntric. Are loc aici, pe făgașul unei epici rebreniene, o cvadruplă întâlnire fericită: Liviu Ciulei ca realizator dar și ca interpret al căpitanului Klapka și, deopotrivă, inspiratorul unei amplasări scenografice care se

integrează în procesul mocnit, apoi răbufnit și devorator, al trezirii acestei conștiințe de sine; Victor Rebengiuc interpretul lui Apostol Bologa, ofițer al artileriei imperiale (un canonier și el) căruia un fascicol de lumină de reflector îi străpunge somnolența sufletească revelându-i o mare, profundă și implacabilă întrebare: unde se află adevărata datorie, cui aparții? Ovidiu Gologan, operatorul care picta cu lumină (o, cât de binevenită aici viziunea lui Gologan de a pune în raza de lumină a reflectorului de pe platou idei, tensiune dramatică, sentimentul de a face dintr-un adjuvant tehnic un vector de sensibilitate, duioșie!). Aici, funcția integratoare, idee scumpă realizatorului, se întâlnește cu aceea a făuritorului imaginii; Titus Popovici ca scenarist - și mă grăbesc să adaug - ca admirator necondiționat al romancierului, ardelean ca și el, Liviu Rebreanu, demonstrează aici ce înseamnă să destinezi artei kinetice o operă care părea predestinată exclusiv tiparului. Devotamentului pentru spiritul literaturii nu-i poate răspunde decât strădania de a-l converti în imagine. Fundalul primului război mondial devine locul dramei, în prim plan situându-se însă războiul cu sine declanșat de o lumină - la început tremurătoare, apoi insistentă ca însăși apropierea unui soroc. Tentația unui spectacol bataist n-are nici o șansă la realizatorul filmului pe care nu-l seduce nici o clipă clopoțelul succesului imediat, tot atât de repede căzut în uitare.

Din marea conflagrație, Liviu Ciulei își alege simbolul jertfei, al mândriei și al autenticei biruințe

asupra conjuncturalului: ștreangul, unealtă a destinului, semnifică prețul ce trebuie plătit pentru opera pe care o săvârșește necruțătoarea, până la urmă, fâșie orbitoare a proiectorului de pe poziția „inamică", care ajunge să fie de fapt a fraților. Liviu Ciulei a centrat întreaga narațiune pe metafora luminii țâșnite din proiectorul de pe cealaltă poziție, focalizând (ca să rămânem consecvenți cu metafora) întreaga desfășurare pe pulsațiile acestea țâșnite din beznă și revelațiile pe care le provoacă. Uluitor cât de imperceptibilele până atunci, aspecte și amănunte apar, se conturează și cât de altceva se prefigurează a fi locul măturat de fascicolul devenit, ai spune, nerăbdător și necruțător. O gradație subtilă și insinuantă pune stăpânire pe atmosfera în care frontul rămâne element de fundal: undeva, printre colinele jilave și ostile, parcă abandonate vrăjmășiei anotimpului hibernării, se conturează, rece și el dar și cutremurător, locul execuției. În liniștea grea și rău prevestitoare se încropește ritualul, sumar, grăbit, demonstrativ, al trecerii prin ștreang a unui tânăr cu figură candidă, angelică, ce are grijă să-și mai potrivească puțin înfățișarea cea din urmă și, apoi, să se lase în voia soartei lui, convins, ai spune, că a înțeles și acceptat prețul ce trebuie să-l plătească pentru mândria lui de om.

Un cadru lung, compus cu migală, devine emblematic pentru întregul film: de după coama unui deal jilav, clisos, se ivește silueta unui militar - este căpitanul de origine cehă dar mobilizat acum în armata imperială austro-ungară (reamintesc, rol interpretat chiar de Liviu Ciulei), înaintând agale,

șovăielnic, însingurat, spre locul din vale unde apare ca o unealtă a destinului spânzurătoarea. I se fac ultimele verificări sub semnul grabei, al urgenței săvârșirii actului final ce-i revine ei. Forfota se potolește și apar deoparte solemni și implacabili cei ce oficiază cu glas răstit, amenințător, neînduplecat gestul din urmă: citirea sentinței Curții Marțiale. Sub ștreang, un tânăr îmbrăcat în straie sărace și parcă de împrumut, cu chip limpede, împăcat cu sine și cu soarta sa, care, cu sufletul deja plutind spre cer, mai vrea ca la înfățișarea de dincolo să arate cuviincios și își mai netezește o dată părul. De cealaltă parte și față-n față cu augustele uniforme ale armatei imperiale, o mână de săteni aduși să ia aminte. Privirile lor încremenite mărturisesc durerea, încrâncenarea, sfidarea chiar, dar și mândria, căci `nu se cade în tânguire sau implorare. Un om este pus în ștreang - aflăm din citirea sentinței că este și el de origine cehă și înțelegem de ce înainta atât de împovărat de ezitant căpitanul de artilerie Klapka, de parcă sentința îl viza pe el însuși. Rămâne puțin deoparte, ceea ce pune în lumină atât ezitările lui sufletești cât și teama de a nu-și divulga cumva chinul, lupta ce se dă în acele clipe în cuget. Ofițerul de origine cehă pare marcat, răscolit de scurta scenă a execuției, și momentul următor al prezentării sale la generalul comandant al acestui front face să transpară o ușoară umilință, o supunere ce nu este aceea a unui grad militar inferior față de atotputernicul comandant (care îi numește pe componenții Curții Marțiale și ordonă toată funcționarea ei), ci a unui om care simte o primejdie ce se apropie.

Căpitanul - ce-i va deveni prieten, va împărți cu locotenentul Bologa (Victor Rebengiuc) odaia de cantonament, dar va parcurge alături de el, în paralel cu el, același proces de trezire a unui sentiment ținut până atunci în somnolență, în hibernare parcă - își ia locul mai curând pe scaunul de psihanaliză. Liviu Ciulei - în cel mai elaborat și pilduitor rol al său realizat în film - adaugă clipă de clipă câte o tușă, un amănunt care ajută la compunerea portretului psihologic: deoparte întrebarea chinuitoare, mustrări ale propriei conștiințe ieșită acum la lumină, pe de altă parte, justificare pentru șovăială, spaimă, retractări. O fotografie de familie pe care o poartă cu sine pretutindeni funcționează ca o supremă justificare, ca argument opus lui Bologa. Cazul acestuia deschide un alt plan al analizei: locotenentul trăise până atunci fără să se aștepte că ceva îi va tulbura acest echilibru al neimplicării în procese de conștiință.

Dar ofițerul român prin naștere, loial până atunci armatei austro-ungare, nimerește pe un front unde are în față consângeni (cum îi numește George Călinescu) și se întâmplă să apară acel *ceva* pe care îl ignorase. Înțelege că va trece printr-o probă de foc, dar voința lui este sub capacitatea de înțelegere a încercării, a disecției sufletești la care îl supune orice ivire a fâșiei de lumină a reflectorului de pe cealaltă parte a frontului. E prea lucid să nu realizeze gravitatea confruntării cu sine, prea slab ca să-și poată da un răspuns, să ia o hotărâre eroică. Improvizează prost o dezertare și e prins; urmează Curtea Marțială și execuția.

O masă a tăcerii și a logodnei cu o tânără și preafrumoasă unguroaică (Anna Széles) încheie periplul existențial al lui Bologa, gata să moară, dar încă nepregătit să îndure confruntarea cu sine, și văzând în condamnarea la ștreang o soluție ce înlocuiește propria lui derută. Cadru antologic în cinematografia noastră, cina de la răscrucea nopții cu ziua, conferă acestui ritual al tăcerii, dinaintea despărțirii și a morții, o dimensiune tragică, pe care Bologa nu o putuse nici măcar închipui până atunci, și o demnitate în fața trecerii lui în cealaltă lume pe care o primește ca pe o izbăvire. Moment lung, profund și elocvent ce conferă unui deznodământ crud simbolul nobleții de pe urmă.

În film se detașează preocuparea lui Ciulei de filigranare, aș spune de a contrapuncta printr-un al treilea plan de observație, de analiză, a stării de spirit, mai mult mocnită decât fățiș mărturisită, a unei armate alcătuită dintr-un mozaic de naționalități, a precarei relații dintre comandanții care nu au decât recursul la intransigență, aroganță și abuz de putere și, de cealaltă parte, tăcerea, o tăcere ancestrală, cu neputință de descifrat în aparenta ei împietrire sub care se adună însă năduhuri grele, adânci. Un singur exemplu: singurul act de opțiune categorică îl oferă comportarea soldatului-ordonanță a lui Apostol Bologa (rol atât de atașant și ferm conturat de Ștefan Ciubotărașu, creat cu toată înțelegerea pe care era el capabil s-o pună în slujba conturării unui caracter puternic, căruia șovăiala îi este necunoscută). Își oferă viața spre a o salva pe a feciorului său, cerând să plece el într-o misiune

plină de primejdie, în locul prea tânărului său fiu. Determinarea lui nu are nimic retoric, este firească, profundă și vine de departe, din veacuri de îndurare. Omul simplu, țăranul nu cunoaște noțiunea de ezitare. Pentru el nu există momente mari și mici, nu există evenimente și atitudini demonstrative, spectaculoase. El nu știe decât de datorie și de bun simț. E o datorie de om și părinte să-și cruțe copilul și e de la sine înțeles, e de bun simț, ca el care „a trăit destul până acum" să ocrotească viața ce abia începe prin fiul său.

George Călinescu spune că „*Pădurea spânzuraților* ar fi putut să fie un roman politic și din instinct creator a rămas un roman de analiză". Filmul este unul psihologic în care preocuparea primordială a realizatorului nu a fost să tranșeze, să diagnosticheze maladii ale conștiinței ajunsă în criză, ci să descrie, să surprindă nuanțele fine, alteori dure, ale celui mai greu, probabil, examen pe care un om îl are de dat: confruntarea cu sine însuși. Două capcane a știut să evite, în opinia mea, cineastul Liviu Ciulei: căderea în dogmatismul inerent unui film politic (într-o vreme când el începea să facă modă printre cineaști) și nonrecursul la soluții spectaculoase în sine (altă modă, aceea inspirată de filmul bataist). Războiul apare doar ca un peisaj dezolant și al dezolării, privit parcă prin ochi de osândit la ștreang. Războiul oferă doar un loc al dramei, iar aceasta este furnizată nu de o confruntare a armelor, ci e una cu sine însuși, deopotrivă mai violentă și infinit mai puțin sonoră.

Film de maturitate artistică, de subtilitate și, în

primul rând, de talent (de cumul de talente, aș spune, presupunând aici contribuțiile neprețuite ale operatorului, ale interpreților, ale întregii echipe de filmare care a funcționat ca o orchestră simfonică aptă să traducă spontan și inspirat gestul dirijorului ei). Nu întâmplător, *Pădurea spânzuraților*, cel de-al treilea film al lui Liviu Ciulei, a fost răsplătit cu Premiul de regie la Festivalul de la Cannes - 1965.

Era un moment de afirmare internațională a unei cinematografii prea puțin cunoscută până atunci (dacă nu chiar deloc cunoscută și nu trebuie să ne arătăm susceptibili în fața unei astfel de afirmații, căci am trecut cu toții prin momente în care trebuia să suportăm, venind de la persoane din străinătate implicate în lumea filmului, întrebări jenante ca: „La dumneavoastră există cinematografie?"; sau constatări deloc plăcute: „Nu știam că faceți și dumneavoastră film"). Liviu Ciulei a simțit că momentul ar fi putut fi folosit pentru a se încerca permanentizarea prezenței noastre și s-a gândit să propună cinematografiei un film inspirat nici mai mult, nici mai puțin de Shakespeare: *Visul unei nopți de vară.* După ani - într-o transpunere scenică de astă dată - Ciulei avea să dovedească în ce fel îl înțelege el pe marele Will. Dar atunci i s-a făcut, prompt și cu o grabă alarmantă, contrapropunerea de a realiza un film inspirat din viața unei gospodării agricole de stat. Comentariile sunt, cred, de prisos. Din 1965, cineastul laureat la Cannes, discutat și comentat, reținut de principalele enciclopedii de film ale lumii printre numele de autoritate ale acestei

arte, din acest an așadar, Liviu Ciulei a intrat în istoria filmului nostru dar a ieșit de pe platoul de filmare. Au trecut de atunci trei decenii.

„FACEREA UNUI FILM E O CONFESIUNE“*

Lui Liviu Ciulei nu-i plac „teoretizările“, atitudinile de mare maestru care dă lecții. De aceea, nici provocat la o discuție despre arta filmului, el nu cade în capcana formulelor abstracte, în fond tot un fel de lozinci, și preferă să vorbească destul de timid dar ferm atunci când e sigur pe adevărul afirmat. Astfel, o discuție care ar fi putut să se includă ea singură în expresii devitalizate, ia amploarea unei destăinuiri: un regizor tânăr, pe atunci învățăcel dar cum se va vedea dornic să ardă etapele - l-am numit pe Radu Gabrea - încearcă să afle de la Liviu Ciulei nu „secretele artistice“ (așa ceva nici nu există decât poate pentru publicitate), ci de ce lucrurile în cinematografie mergeau așa cum mergeau când nu era greu de înțeles că drumul acela nu ducea prea departe?

Dintr-o confruntare între cei doi artiști, asistăm de fapt la o nesperat de lungă destăinuire a unei personalități - Liviu Ciulei - care avea totul ca să poată determina o mult așteptată afirmare a artei noastre cinematografice pe plan internațional, dar n-a putut-o face... Implicit, ies la iveală concepții

---

* Discuție între Radu Gabrea și Liviu Ciulei, apărută în revista „*Cinema*“ nr. 1/1971.

despre această artă, gânduri, planuri, speranțe și vag, cu discreție, și gustul de cenușă pe care l-a resimțit cel căruia răspunsurile îi veneau în contratimp și contra-sens:

Radu Gabrea: Când am intrat în Institutul de cinematografie, dumneavoastră, Liviu Ciulei, erați președintele comisiei de admitere.

Liviu Ciulei: Un profesor de o singură zi.

R.G.: După aceea, când eram student în anul III, am venit să vizităm Buftea. În cabina de montaj se monta prima secvență din *Pădurea spânzuraților*. N-am să uit niciodată acea senzație unică pe care am avut-o în fața imaginii cenușii a secvenței, privindu-i pe Bologa, pe Klapka... Am așteptat apoi să văd filmul. Cred că filmul *Pădurea spânzuraților* trebuia continuat...

L.C.: Eu nu cred că *Pădurea...* trebuia continuată.

R.G.: Dar ceea ce a urmat, consacrarea dumneavoastră în exclusivitate teatrului, a fost ca o îndepărtare de cinematograf...

L.C.: Nu eu m-am îndepărtat de cinematograf, cinematografia a reușit să mă îndepărteze pe mine...

R.G.: Când m-am referit la continuarea *Pădurii spânzuraților* mă gândeam la o anumită linie, la o concepție de creație care trebuia continuată în filmul românesc. *Pădurea...* îi dăduse acestuia o soliditate pe care istoria lui presărată, e adevărat, cu scântei de talent, nu o avusese până la acest film. Eu socotesc *Pădurea* și un rezumat și un

program, mai puțin stilistic cât mai ales moral, pentru cinematografia noastră. Chiar dacă personal nu sunt un adept al acestui gen de cinematograf.

L.C.: Nici eu. N-am fost nici când l-am făcut, și nu sunt nici acum.

R.G.: Atunci, cunoscându-vă ca artist, nu-mi pot explica de ce l-ați făcut așa, și nu altfel. *Pădurea...* este un film al unei ferme poziții stilistice. Sau cel puțin așa mi s-a părut mie atunci!

L.C.: Am făcut filmul așa cum e din motive de producție... Mișcările de aparat lente, multiple, au fost pentru mine o posibilitate de a învinge lentoarea timpului de producție. Vroiam să fac un film clasic cu cadre statice. Așa pornisem de la decupaj. Dar fie că n-am reușit, fie că materialul literar nu mi-a dat voie; cert este că turnarea unui prim plan de 2 m dura 4 ore și o secvență de 60 m, trasă într-un singur plan foarte mișcat, se filma în 8 ore; e normal că am ales cea de-a doua modalitate și asta a influențat nemijlocit stilul filmului.

R.G.: Se vorbește despre un specific cinematografic. El ar fi, pe scurt, arta cea mai aptă să redea viața omului modern, cinematograful să fie în mod evident o artă a timpurilor moderne.

L.C.: Cred că artele cele șapte sunt ca șapte cai pe o pistă. Potoul este foarte departe și această întrecere - fără sfârșit. Mi-ar place aici să-l citez pe Eminescu: *„Și-a lor întrecere / Veșnică trecere“*. În cursă, artele trec pe rând în frunte și exprimă mai bine un anumit moment. De pildă, acum la noi conduce teatrul. În S.U.A., în clipa de față, conduce pictura. Și asta se întâmplă uneori, aparent

inexplicabil, pentru că S.U.A., ca să rămânem la exemplele de mai sus, nu are deloc o tradiție picturală. Și cu toate astea pictura este acolo arta care exprimă cel mai puternic fenomenul social american contemporan.

R.G.: Dar cum ar fi dacă la noi ar exista acum un „Moment cinematografic"? Care ar fi acel film ideal care ar putea da cinematografiei noastre această poziție?

L.C.: Eu nu cred în filmul ideal, după cum nu cred în pictura ideală. Nu cred în *Mona Lisa*! Cred într-o sumă ideală de manifestări. Acceptând termenul, un film ideal ar fi cel care ar exprima cel mai intens înțelegerea unui om, de fapt o înțelegere a epocii de către un singur om. Cred în importanța înțelegerii fenomenelor istoric determinate. Această înțelegere trebuie să fie tipică, contemporană.

R.G.: Există, așadar, un fel de „egalitate în drepturi" a temelor: ceea ce dă contemporaneitatea, actualitatea unui film, este unghiul din care privim o temă, poziția față de ea a subiectului și a autorului.

L.C.: Am avut un proiect, un film după *Bacantele*. Sunt convins că ar fi fost cel mai contemporan film care se putea face...

R.G.: Un astfel de film ar fi foarte interesant și pentru că una dintre cele mai serioase obiecții care se aduc filmului e aceea că este o artă aculturală - la periferia culturii! Că, el filmul, nu s-ar putea apropia de mit sau de tragedia antică... De asta mi se pare de altfel foarte interesantă și experiența lui Pasolini...

L.C.: Am văzut un singur film al lui Pasolini, *Teorema*. Totul era aici de un rafinament estetic uluitor în tratare, contrabalansat aproape până la vulgar, până la ordinar, în dramaturgie. O schemă de roman-foileton.

R.G.: După cum schema „romanului-foileton" a dat în literatură un Balzac sau un Dostoievski, să zicem, tot astfel și filmul modern datorează enorm schemei foileton. Dar, în fond, schema subiectului este doar o haină, un pretext.

L.C.: Nu e vorba de subiect. Nu subiectul era de roman-foileton, ci exista o vulgaritate a schemei de tipul celei a romanului foileton

R.G.: Spuneați mai înainte că la noi conduce acum teatrul. N-am înțeles niciodată și nici calculul probabilităților, de pildă, nu-mi poate explica de ce regizorii de teatru și film, care au constituit o generație la sfârșitul deceniului al șaselea, au evoluat atât de diferit.

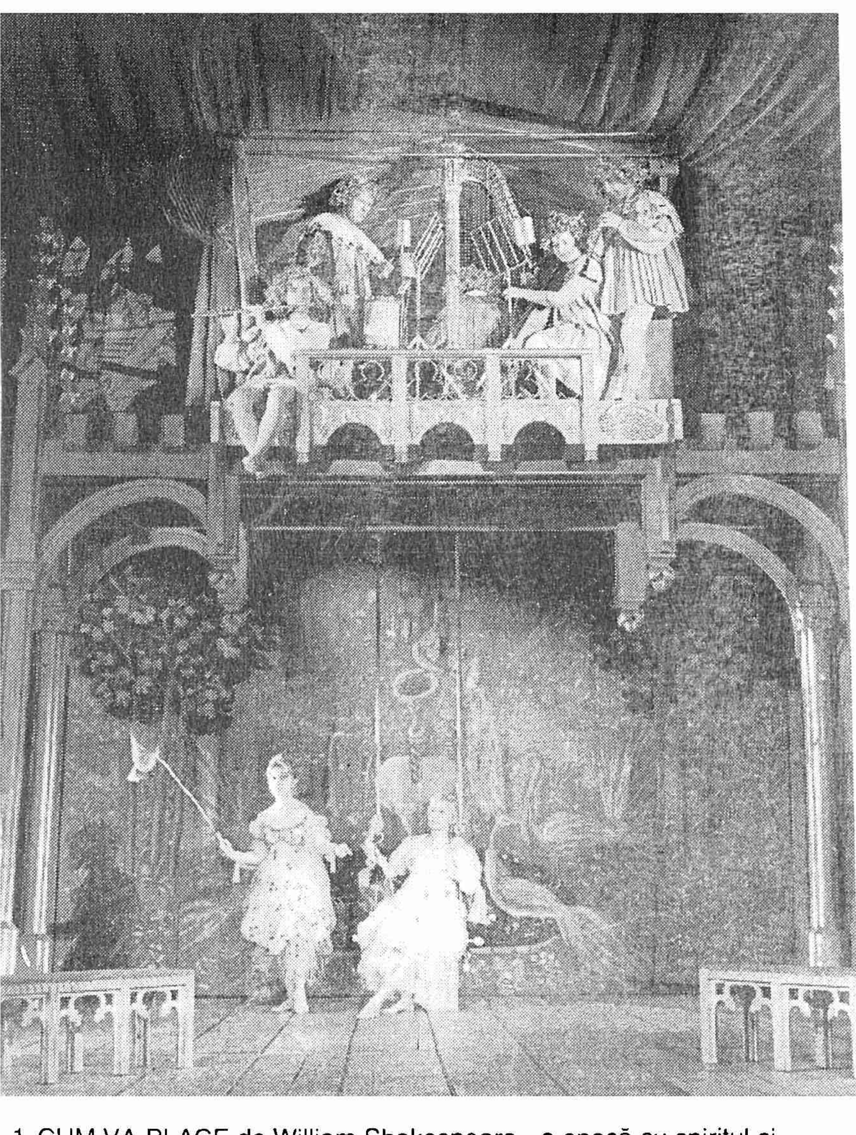
L.C.: Cum se explică că ungurii, de pildă, care au la ora actuală un cinematograf atât de dezvoltat, au un teatru rămas mult în urmă? Eu cred că acest decalaj valoric între teatru și film s-a datorat până acum condițiilor cinematografiei. Cred că a existat o inabilitate și un dezinteres în crearea unui climat. Pentru că, chiar și acele câteva palide personalități care au încercat ceva în cinematografia noastră, și uneori au cvasi-reușit, printre care mă număr și eu, s-au simțit din ce în ce mai înstrăinate de cinematografie și se mai pot cita cazuri. Eu, de pildă, am avut până acum trei propuneri. Una a fost *Bacantele*, alta a fost *Baltagul*. Cu prima, de

exemplu, nu a existat niciodată nici un refuz, dar nu a existat nici o acceptare. Problema era deosebit de actuală, atât pe plan omenesc și social, cât și pe plan artistic. Trebuia să fie un răspuns estetic și de fond la *Satyriconul* lui Fellini. Făcut mai târziu, filmul nu va mai avea nici un fel de virulență.

În privința celui de-al doilea exemplu, eu am fost cel care poate am greșit sau, poate, n-am fost destul de bine sfătuit. Poate trebuia să fac filmul așa cum mi-a propus scenaristul italian Amidei, scriind un alt personaj decât Vitoria Lipan: un personaj Anna Magnani. Scenariul avea, de altfel, o lovitură de maestru, în sensul în care personajul care nu apare niciodată, Nechifor Lipan, se schimbă caracterologic, în timpul filmului, de trei ori. Respectul meu față de Sadoveanu m-a împiedicat să fac filmul așa. Dar poate ar fi existat un film care, chiar dacă nu era *Baltagul*, ar fi fost o punte foarte solidă pentru a impune filmul nostru pe plan artistic și cultural.

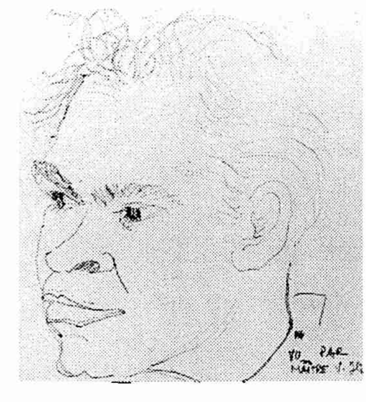
Apoi am vrut să fac *Visul unei nopți de vară*. Propunerea a fost privită mult timp ironic și n-a fost încurajată. Abia după 5 ani mi s-a spus: - De ce nu faceți *Visul unei nopți de vară*? Dar *Visul* pierise!

R.G.: Există o oportunitate a subiectului din punct de vedere al cinematografiei în general, dar și din punctul de vedere individual, al autorului filmului. Acest lucru e, din păcate, mai totdeauna trecut cu vederea. Necesitatea interioară trebuie să preceadă sau în orice caz, să fie în armonie cu necesitatea exterioară a producătorului. Ar trebui poate să începem cu subiecte mai simple. Cred că avem o nejustificată teamă de simplitate, teama de subiectul banal...



1. CUM VA PLACE de William Shakespeare - o epocă cu spiritul și parfumul ei. În prim plan, jos: Ileana Predescu și Clody Berthola.

2. Un document: „Vu par Maître", adică „văzut de maestrul V. Iliu" (la vremea filmărilor pentru ÎN SAT LA NOI), în care Liviu Ciulei era interpret, iar Jean Georgescu și Victor Iliu - realizatori.





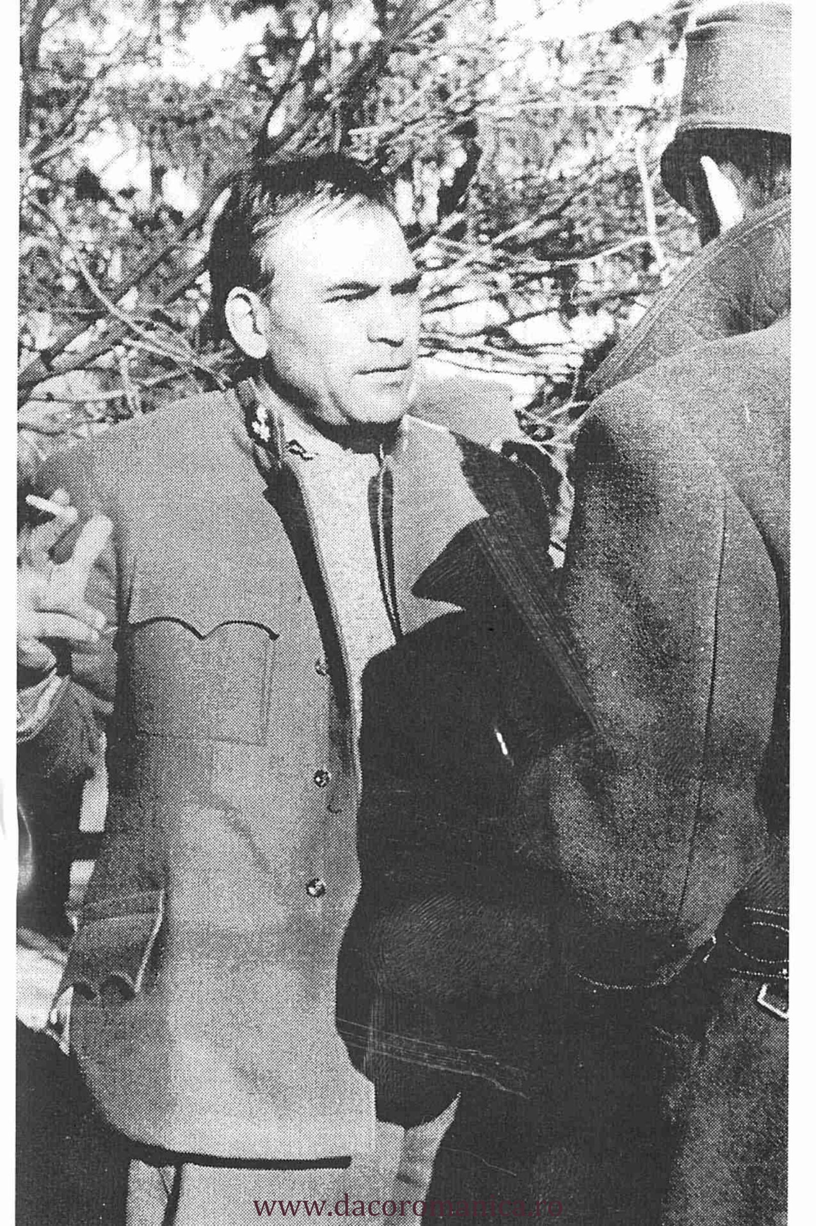
←

3-4. VALURILE DUNĂRII, realizator Liviu Ciulei. Irina Petrescu *(Ana)* și Liviu Ciulei, un cuplu artistic care a plăcut mult la vremea acestui film; Irina Petrescu și Lazăr Vrabie într-un plan tensionat.

5. La masa de montaj cu reputatul istoric de cinema Georges Sadoul și soția acestuia.

6. O vizita pe platoul *Pădurii spînzuratilor*. Georges Sadoul, Liviu Ciulei și Ovidiu Gologan culeg primele impresii.

7. Într-o pauză de filmare la *Padurea..* ,
Liviu Ciulei și Victor Rebengiuc.



8-10. PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR.

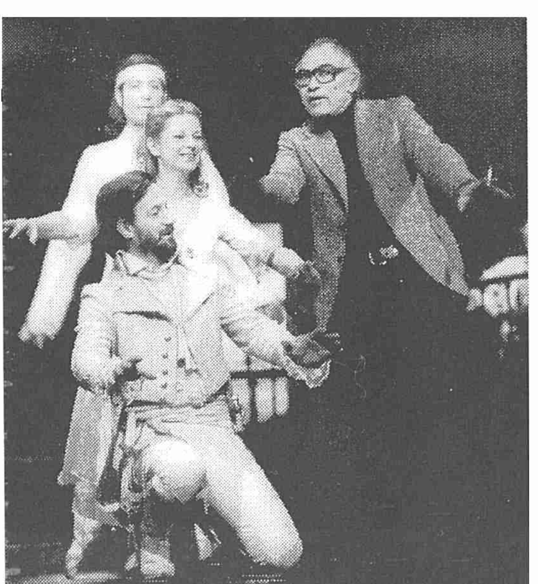
Liviu Ciulei într-un personaj memorabil: *Căpitanul Klapka*; O lumină care pătrunde în suflet: Victor Rebengiuc *(Apostol Bologa)*; Un cadru ce avea să devină emblematic pentru acest film: locul execuției.







11. Bivuac în PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR. Cu Victor Rebengiuc *(Apostol Bologa)* și Liviu Ciulei *(Căpitanul Klapka)*.



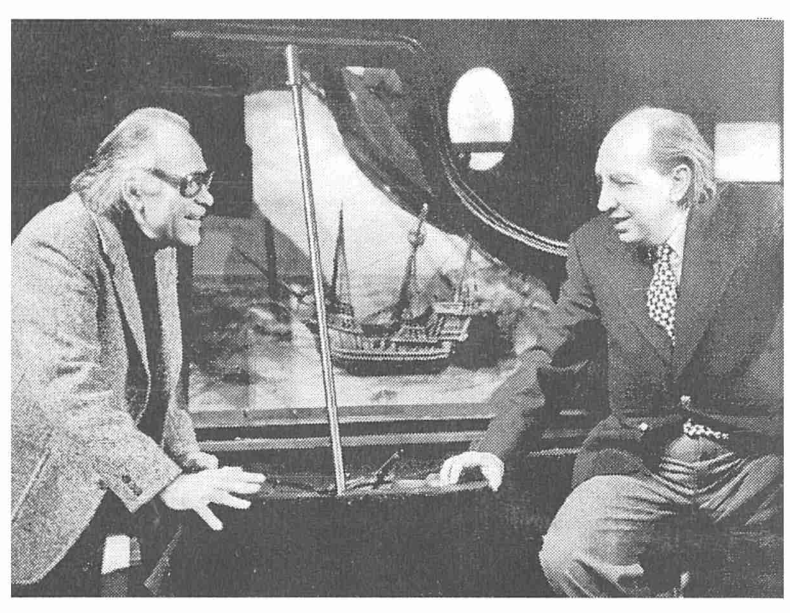
12. La masa de lucru cu actorii.

13. După lectura la masă, lucrul pe scenă cu Ion Caramitru, Mariana Mihuț (*Miranda*) și Florian Pittiș (*Ariel*) la FURTUNA de William Shakespeare.

→

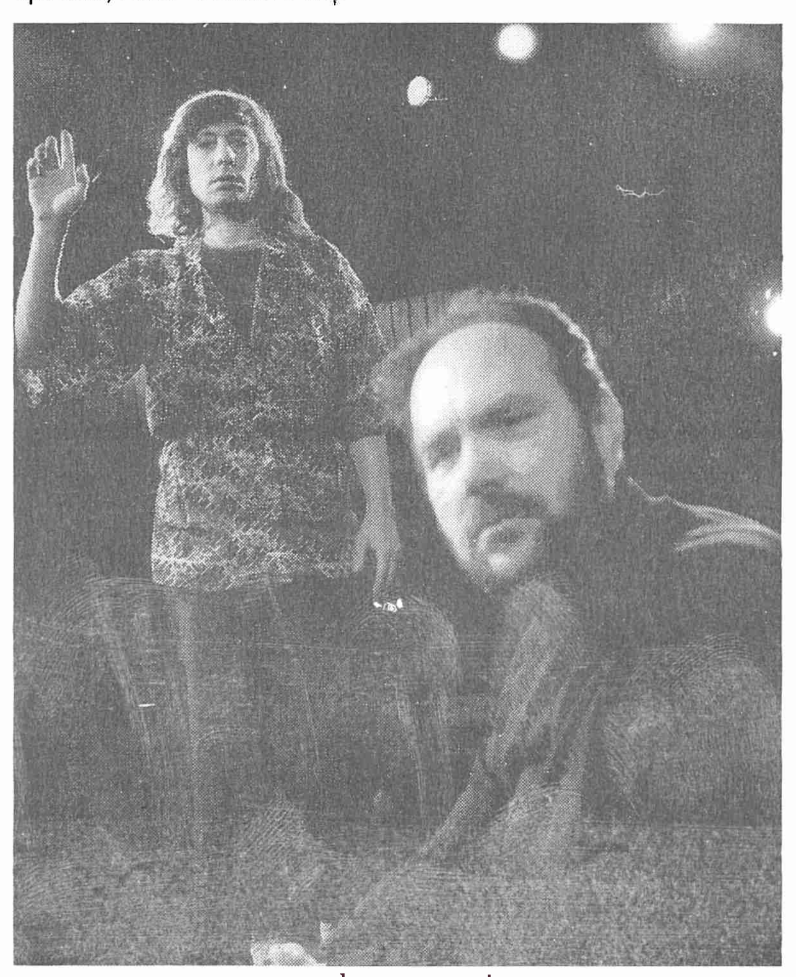
14. Pregătind FURTUNA.

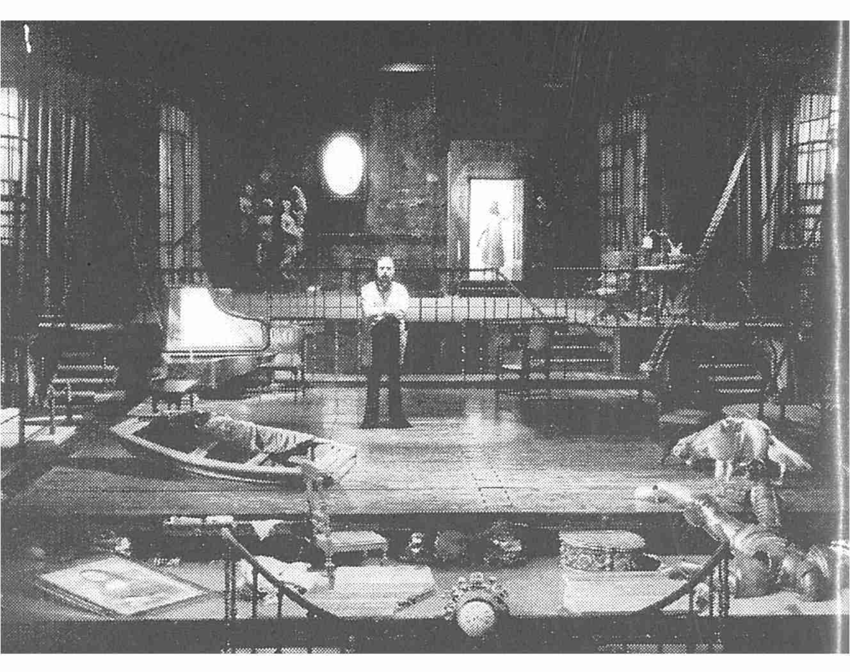




15. Liviu Ciulei și compozitorul Theodor Grigoriu în decorul *Furtunii*.

16. Neuitatul *Prospero* al lui George Constantin și emisarul său spiritual, *Ariel* - Florian Pittiș.



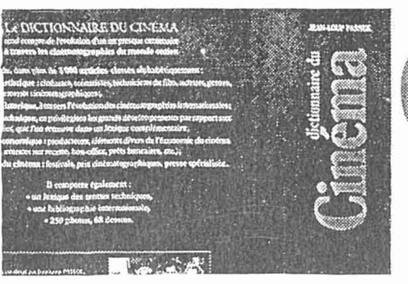


17. În FURTUNA, spațiul scenic redimensionează sala. În centrul acesteia George Constantin - *Prospero*.

18. Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc (*Caliban*) în FURTUNA.



19. Supracoperta și un extras din dicționarul consacrat celei de-a șaptea arte de prestigioasa casă editorială LAROUSSE, publicat la Paris în 1991.





CIULEI *(Liviu), cinéaste roumain (Bucarest 1923).* Après des études d'architecte-décorateur au Conservatoire d'art dramatique, il travaille au théâtre comme décorateur, acteur et metteur en scène. Il joue dans quelques films, parmi lesquels *Mitrea Cocor* de Victor Iliu (1952), dont il est également le coscénariste et le décorateur. Ses débuts comme réalisateur se font avec *Éruption* (*Erupția,* 1957), dont l'action se situe sur les champs pétrolifères. *Les Flots du Danube* (*Valurile Dunării,* 1960) l'imposent à l'attention du public, à la fois comme acteur et comme réalisateur. Dans un style sobre et vigoureux, ce film relate un épisode de la lutte contre les Allemands en 1944. La consécration lui vient avec le prix de la Mise en scène à Cannes pour *la Forêt des pendus* (*Pădurea spînzuraților,* 1964), puissante et lyrique évocation des « servitude et grandeur militaires » durant la Première Guerre mondiale. Par la suite, il ne s'est plus consacré qu'au théâtre, après son installation aux États-Unis. M. M.

L.C.: Cred că ar trebui să se facă mai mult pentru încurajarea inițiativei individuale a creatorilor. Mi se propune acum să fac un film după George Călinescu dar nu știu dacă voi putea. Încă nu îmi dau seama dacă acest material poate fi interesant în contextul cinematografiei internaționale. Or, eu cred că, de la început, trebuie să fim foarte actuali, să vorbim *despre noi* doar în orchestra mare a culturii mondiale, pentru că filmul în special este o artă internațională...

E foarte important că teatrul românesc intră acum într-o etapă nouă. Intră în momentul saltului dramaturgiei originale românești și face acest lucru cu niște nume remarcabile: Mazilu, Sorescu. Cred că, așa cum arta spectacolului teatral a stimulat dramaturgia (artă a spectacolului, care, în mod paradoxal, a fost stimulată de scenografie), ar trebui să existe un element - *ideal* ar fi ca acesta să fie regizorul - care să determine o autodepășire a filmului românesc. Dar cred că,în fond, el trebuie să fie *producătorul*! Da, cred că numai el poate fi acela!

R.G.: Dihotomia regiei-scenariu nu mi se pare justă. Când te apropii de o poveste cu intenția de a o transforma în film, povestea de care te-ai apropiat te trădează ca regizor de film. Te trădează și te definește. De aceea nu sunt de acord că ne lipsesc scenariile mai mult decât regia, dar cred că ne lipsește *cineastul*, omul care să aibă intuiția necesară ideii cinematografice.

L.C.: Facerea unui film mi se pare un act foarte serios. E în primul rând un act de confesiune totală. Am făcut primul film la 14 ani, ca amator; visam să

devin regizor. Mult mai târziu mi-am dat seama cât de angajant, cât de dezvăluitor, cât de indecent poate fi actul turnării unui film. E adevărat că poți să te eviți, să te disimulezi, dar atunci intră între cele 2980 de filme anonime care se fac anual în lume și care au foarte puțin comun cu arta cinematografiei. Acest act de confesiune este și un cumplit de intim și de profund *articol de fond* asupra unei perioade a creatorului, a concepției lui. Din păcate acest lucru se întâmplă foarte rar în istoria cinematografiei. Se întâmplă rar, pentru că foarte mulți dintre cei ce fac filme nu-și pun această problemă. Cu cât ți-o pui mai mult, cu atât faci mai puține filme.

R.G.: De aceea filmele „ideale" sunt atât de puține.

L.C.: Filmul ideal - cum îți place să-l numești - e determinat de adâncimea, sinceritatea, personalitatea aceluia care-l creează. El poate fi oricum, nu interesează genul. Poate exista un ideal al musicalului, ca și un ideal al filmului de aventuri.

E o meserie care trebuie făcută la 42° temperatură și cu mult, foarte mult stoicism.

„ÎMI MONTEZ FILMELE - N-O SĂ MĂ CREDEȚI! - CÂNTÂND!"*

Afirmația aceasta a fost făcută cu aproape trei decenii înainte să fie publicată. Era la vremea când

---

* Discuție realizată de Alice Mănoiu și găzduită de revista *„Noul Cinema"* nr. 5/1990.

Liviu Ciulei făcuse primele două filme și se pregătea pentru *Pădurea spânzuraților*. Într-un fel - aș spune astăzi - abordarea unui aspect mult teoretizat - fetișizat chiar - de unii, dezinvolt tratat de alții, în fond dependent de personalitatea fiecărui artist, anunța filmul ce avea să rămână de referință în cinematografia noastră: *Pădurea*...

Liviu Ciulei: ...Montajul se numește în engleză *editing*, dar noțiunea înglobează și pe aceea de *continuity*: cursivitatea povestirii și claritatea expunerii. Ambele sunt cerințe tehnice elementare care dovedesc din partea creatorului stăpânirea alfabetului cinematografic. Contribuția artistică începe abia acolo unde montajul adaugă - sau mai bine zis continuă - ritmul interior al fiecărui cadru. El pune de acord ritmurile diferitelor secvențe realizate separat, la distanțe de timp, pe platou.

Alice Mănoiu: Ar părea că e vorba de o operațiune pur tehnică...

L.C.: Dacă totul s-ar reduce doar la lipirea corectă a fotogramelor între ele sau la „forfecarea" materialului filmat ca să nu depășească 90 minute de proiecție, poate am putea-o numi o operație pur tehnică. Dar montajul - se știe - are importante funcții asociative de ordinul ideilor și al emoțiilor. Prin alăturarea anumitor imagini se pot crea metafore cinematografice inspirate. Exemplele sunt numeroase.

A.M.: ...Puteți preciza unde sfârșește rolul regizorului și unde începe răspunderea monteurului?

L.C.: În faza aceasta a realizării filmului, regizorul și monteurul au un rol de egală importanță. Monteurul cunoaște materialul filmat, îl cunoaște tot atât de bine ca regizorul care l-a gândit și realizat. Conlucrarea la masa de montaj e atât de strânsă încât multe din ideile artistice elaborate până la sfârșitul filmului nu mai știi cui aparțin: monteurului ori regizorului.

A.M.: Sunt regizori - cum e Hitchcock - care declară că nici nu intră în cabina de montaj. Alții, își montează însă de la un capăt la altul singuri filmul.

L.C.: Cred că acei regizori care-și definesc cu strictețe montajul încă din decupajul regizoral își petrec un timp mai scurt în cabină. E foarte greu să prevezi încă din decupaj un plan de opt fotograme, să zicem, pe care să le alternezi astfel încât să-ți dea exact efectul ritmic scontat. În *Erupția*, secvența de început - pe care eu o consider cea mai reușită - a fost realizată prin alternarea aproape matematică a cadrelor. Descrierea cinematografică a peisajului arid se făcea printr-o ritmică muzicală. Urmăream un montaj care să își impună filmul său spectatorului, astfel încât să-i creeze senzația aproape materială a pustiului pe care eroii filmului erau chemați să-l readucă la viață. Dar acestea toate nu se pot calcula cu precizie decât la masa de montaj. Aici se transpune, în fond, ritmul interior, dramatic al scenariului literar.

A.M.: Cu alte cuvinte montajul prim al filmului e sugerat de scenariul literar. Eisenstein dădea exemple de montaj avant-la-lettre - *Poltava*, poemul

lui Pușkin a devenit pentru cinematografie exemplul clasic de decupare și de înlănțuire ritmică a diverselor „cadre" ori „secvențe" pe baza unei curbe logice și emoționale, pe care noi o numim astăzi montaj. Așadar, montajul nu e specific doar artei cinematografice.

L.C.: Ca succesiune de ritmuri el e caracteristic oricărei arte ce se desfășoară în timp. Deci muzica, drama, dansul... Eisenstein mai citează în acest sens tabloul foarte dinamic al lui Michelangelo, *Judecata de Apoi*. În ultimii ani, asistăm la o lărgire considerabilă prin montaj a posibilităților de expresie cinematografică, în special pe linia incursiunilor psihologice. Foarte interesante mi se par încercările regizorului Andrei Tarkovski *(Copilăria lui Ivan)* sau operele cineastului Alain Resnais, ca și monologurile interioare din dramatizările cinematografice după Shakespeare ale lui Laurence Olivier. Astăzi, vedem de exemplu amintirile eroului apărând spontan, ca-n viață, prin intercalări de planuri, imagini amintite sub impresia și în timpul unei scene din realitatea curentă ce a declanșat momentul. Mă refer la filme ca *Hiroshima, mon amour* sau *Anul trecut la Marienbad*.

A.M.: Considerați că montajul unui film e dictat de specificul operei ori de personalitatea creatorului?

L.C.: Desigur, montajul ține seamă de specificul operei, de genul, de problematica ei. Într-un fel montezi un western și în altul o dramă psihologică ori o dezbatere filosofică ca *Procesul* de Welles. Dar

el ține desigur și de temperamentul, de personalitatea creatorului, de felul lui de a povesti cu aparatul cinematografic, mai lent, ori mai în șocuri. Antonioni, de pildă, montează în general foarte lent. Dar secvența bursei din *Eclipsa* e montată într-un ritm diabolic, ritmul real în care se consumă asemenea tranzacții. De altminteri, se spune că e filmată pe viu. Regizorul francez Henri Colpi are în *Absență îndelungată* planuri imens de lungi care transmit tema filmului: așteptarea. Eu montez în genere scurt, dar bineînțeles, nu am prejudecăți în acest sens. Pentru începutul *Erupției* am recurs la un montaj foarte scurt, din cadre mici, de câte șase fotograme fiecare. Repetarea lor ritmică, obsedantă, creează senzația - obositoare poate - de peisaj arid, monoton.

A.M.: Concret, cum vă lucrați la masa de montaj, filmele.

L.C.: N-o să mă credeți, cântând. Îmi bat singur ritmul unei melodii imaginare, care mi se pare că reprezintă echivalentul sonor al bucății vizuale.

LIVIU CIULEI VĂZUT DE CONTEMPORANI

Mi-au căzut sub ochi de-a lungul timpului sumedenie de păreri exprimate cu o ocazie sau alta, de o seamă de oameni de cultură, actori, realizatori, critici etc. despre Liviu Ciulei, cel care a oferit scenei spectacole de inconfundabilă anvergură și de profund ecou, cel care i-a dat cinematografiei

noastre unul dintre puținele filme ce pot fi considerate de o factură cu adevărat clasică: *Pădurea spânzuraților*.

Poate cel mai bine, mai complet, mai dinăuntrul misteriosului și, adesea, imprevizibilului „proces" de plămădire artistică, l-a surprins pe Liviu Ciulei un alt mare artist, **Radu Beligan**, în cuvântul introductiv la lucrarea aceluiași Gheorghe Ghițulescu *Furtuna*. Radu Beligan aduce aici o înțelegere a dificultăților care, mai totdeauna, îi par artistului, dublat de gânditor, drept insurmontabile. El înțelege atât de bine ce înseamnă și cât de multe pot fi ezitările, mai apoi dramaticele opțiuni în fața cărora se află, de fiecare dată, un autentic artist - fie el actor, regizor, scenograf, fie el în teatru ori în film, înainte de a ajunge să dea expresie inspirată, elevată și cuceritoare căutărilor sale. Sunt căutări adesea chinuitoare, nimeni dintre cei ce preiau, ca spectatori, rolul strădaniei lui, nu știe, nu are de unde să știe, de câte ori s-a simțit el, artistul, deznădăjduit, secătuit, înfrânt pentru ca apoi s-o ia de la capăt, cu speranță reînnoită, cu devoratoare fidelitate față de arta căreia îi este devotat, până ce izbutește să imprime gândului traiectoria zborului acela înalt, ademenitor și lin care-l încântă pe spectator (niciodată conștient de strădania artistului, căci dacă efortul devine evident, actul artistic nu ar fi împlinit).

Liviu Ciulei - cum de altfel am sentimentul că o sugerează cu persuasiune slova lui Beligan - este unul dintre artiștii care confirmă superb ceea ce spunea Thomas Mann: anume că puterea artei stă

în a ordona și modela, în a face ca viața cu ițele ei încurcate să devină transparentă și inteligibilă. Întreaga strădanie artistică a lui Ciulei pare să stea sub acest gând al lui Thomas Mann și însuși portretul pe care i-l face Radu Beligan are parcă, în filigran, această meditație despre artă și rostul ei în lume.

„...*Suntem în fiecare clipă* - spune Radu Beligan în pomenitul cuvânt înainte - *rezultatul experiențelor noastre trecute și o carieră ajunsă la apogeu, cum e cea a lui Liviu Ciulei, însumează și fructifică toate împlinirile, toate confruntările, toate momentele de răscruce ale unei biografii implicate adânc în istoria artei scenice românești din ultimii douăzeci de ani. În cazul său, eu nu pot separa omul de teatru de cineast și nici actorul de regizor și scenograf. Există pe deasupra acestor multiple talente o forță interioară care-i guvernează creația și care îi echilibrează personalitatea. Rețin, dintr-un interviu televizat în urmă cu câțiva ani, zâmbetul strălucitor și privirea precisă cu care își însoțea răspunsurile. Țin minte câteva dintre ele: «Cea mai mare datorie a unui artist e să fie sincer cu el însuși»; (...) «Dacă știi cum să te autodepășești, se încheie cariera»; (...) «De obicei soluțiile încep de la dificultăți». Și Ciulei e mereu în căutarea unor soluții, mereu credincios vocației sale de descoperitor al unor noi forme de expresivitate artistică, al unor noi modalități de organizare a spațiului, al unor noi structuri în asamblarea imaginii scenice. Poate că secretul tinereții sale stă tocmai în neobișnuita mobilitate a unei gândiri teatrale mereu împrospătate, în*

supletea și siguranța cu care se mișcă pe un vast registru afectiv, de la Shakespeare la Ionesco și de la Gorki și Wedekind la Büchner și Dürrenmatt, de la O'Neill la Cehov, experimentându-și de fiecare dată altfel ipotezele de lucru. De aici și reputația sa internațională de artist inovator, de aici și câștigarea unei cote de vârf printre marii regizori ai teatrului contemporan. Spectacolul «Hamlet» montat de Ciulei la Arena-Stage din Washington în primăvara lui 1977 este, după opinia criticilor Clive Barnes și Richard Eder de la «New York Post» și de la «New York Times», un spectacol de geniu care reprezintă «nu numai triumful unei stagiuni, ci triumful unui deceniu». Ciulei are intuiția viitorului. Mereu în slujba timpului său el își devansează uneori epoca. Cu un spirit antrenat în exercițiul abstracțiilor matematice și cunoscător al legilor perspectivei, Ciulei vede mai departe și construiește pe terenuri încă nedefrișate.

(...) Liviu Ciulei explorează metodic în spectacolele sale resursele de expresivitate ale convenției teatrale, funcția revelatoare a metaforei, puterea asociativă a simbolurilor. Prin aceste mijloace el dă densitate ideii și o nouă dimensiune problemelor puse în dezbatere. Prin crearea acestor noi semne în alfabetul scenei, el face sensibilă viața secretă a dramei, tensiunile ascunse în raporturile dintre personaje, adevăratele rădăcini ale conflictului. Sub dominanța unei idei integratoare, spectacolele sale trimit către un sistem de referință mult mai larg, deschid drumul unor corespondențe și conexiuni. Așa a fost spectacolul «Cum vă place», la începuturile carierei sale de regizor în plină campanie de

reteatralizare a teatrului în jurul anilor '60, așa e «Hamlet», una din ultimele sale montări și pe care critica americană îl comentează ca pe «un spectacol de văzut și nu de auzit», ca pe un «spectacol care stimulează gândirea». Vizualizarea în spectacolele sale înseamnă sensibilizarea «ochiului interior», trezirea la o luciditate mai înaltă. Înseamnă descifrarea invizibilului și a adevărurilor latente

Ciulei trece cu nonșalanță și cu disponibilități egale de la o formulă scenică la alta complet opusă. Pentru că la fel de proprii îi sunt și montările în care, printr-un decor construit și într-un spațiu de joc tradițional, face să transpară cu pregnanță pecetea unei epoci, a unei mentalități, a unui mediu. Și mă gândesc la spectacolele «Azilul de noapte» sau «O scrisoare pierdută», în care imaginea scenică astfel construită poartă în ea de la început întreaga semnificație a operei dramatice, impunându-i-o spectatorului chiar mai înainte ca acesta să cunoască subiectul piesei.

Ciulei aduce prin spectacolele sale un uimitor parfum de realitate, chiar atunci când nu construiește imaginea după legile simetriei și după regulile compoziției clasice. Senzația aceasta vine acum în exclusivitate din intensitatea interpretării actoricești. Ca în spectacolul «Elisabeta I », montat pe o platformă circulară, într-o mizanscenă «deschisă» al cărei desen e în permanentă metamorfoză, capabilă de a fi receptată în ansamblul ei și mereu altfel din fiecare unghi al sălii. Regizorul aduce aici spectacolul la cea mai simplă și mai dificilă expresie care este jocul scenic, sau mai

exact jocul actorului, cu puterea de comunicare a corpului, a sufletului și inteligenței sale. Ciulei regizorul, dar mai ales Ciulei interpretul atâtor mari și complicate roluri (și mi-l amintesc deopotrivă în Jacques din «Cum vă place», în Edgar din «Play Strindberg» și desigur în Joe din «Clipe de viață») știe că marele, adevăratul teatru trece prin actor și că valoarea unei concepții regizorale și traducerea ei în fapt scenic sunt condiționate strict de posibilitățile de creație ale actorilor, de calitatea echipei cu care lucrează. Și una din însușirile de bază ale acestui om de teatru, deținător al atâtor talente, este și știința, flerul, talentul cu care își selecționează colaboratorii. Și în acest domeniu, Ciulei construiește. Compune o trupă, edifică un climat și face din Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, la a cărui conducere artistică s-a aflat mai bine de cincisprezece ani, unul dintre cele mai valoroase colective artistice din țară.

O parte din spectacolele de succes montate de Liviu Ciulei în străinătate (în Republica Federală Germania, în Australia și în Statele Unite ale Americii) au fost mai întâi succese pe scena acestui teatru, care și-a confirmat de repetate ori prestigiul în competiții internaționale (în cadrul festivalurilor de la Edinburgh, Florența, Belgrad) ca și printr-o serie de turnee în principalele centre ale mișcării teatrale europene. Acest teatru este într-un fel, pentru Liviu Ciulei, pământul său natal. Un pământ în care a investit toate bunurile sale spirituale și sufletești pentru a-l face cât mai fertil...".

SCHIȚĂ DE PORTRET AL ARTISTULUI LA MATURITATE

M-am întrebat adesea ce anume deosebește un spectacol, fie el de teatru, fie de film, al lui Liviu Ciulei? Întrebarea este provocată în primul rând de constatarea că transpuneri ca *Sfânta Ioana* de Bernard Shaw, realizată în 1958, *Opera de trei parale* a lui Brecht (1964), *Moartea lui Danton* de Büchner sau *Macbeth* de Shakespeare din 1968, ori un film ca *Pădurea spânzuraților* (1964) își păstrează caracterul lor referențial pentru arta noastră scenică ori filmică. Trecerea timpului nu face decât să le sublinieze o anume noblețe a inspirației, fanteziei și expresiei artistice și să ne stârnească nostalgia după o prezență devenită prea rară pe scena noastră. Cât despre film, după ce revezi *Pădurea spânzuraților* amintirea se preface în regret odată ce constați absența de peste treizeci de ani de pe platou a realizatorului.

Liviu Ciulei și-a pus amprenta inconfundabilă și incomparabilă pe viața noastră artistică. De mai bine de douăzeci de ani este prezent mai mult, să nu spun că aproape exclusiv, pe alte meridiane: a realizat spectacole în Germania, a fost o prezență remarcată la Spoleto în Italia, apoi în Anglia și, predominant, în Statele Unite ale Americii. Ecoul ajuns până la noi al prezenței lui a îmbrăcat de fiecare dată veșmântul admirației, vibrația evenimentului cultural. Foarte recent, la New York, privind transpunerea capodoperei shakespeariene *Hamlet*, admirația criticii nu a ocolit caracterizarea

de genială viziune. Din cele văzute acasă, montarea de acum doi ani a *Visului unei nopți de vară*, a aceluiași Shakespeare, este o întărire subliniată a celor ce am menționat mai înainte. Anume că ea degajă o permanență în gândirea și exprimarea artistică a lui Ciulei, în primul rând a faptului că nimic nu amintește vreun model, vreo modalitate ori vreo modă (într-un timp când arta a cunoscut și cunoaște aproape o perpetuă perindare de mode, cu corolarul lor imediat, prozelitismul artistic, prima dar nu și ultima dintre nefastele urmări ale predispoziției grăbite de a fi „modern" înainte de a avea și ce să spui). Câmpul de dispută al modelor este, aș zice, mai trist decât acela al unui peisaj după bătălie. Liviu Ciulei nu este predispus, structural, spre mode și nici nu creează modă. Aceasta conferă operei lui (când mă gândesc la reacția lui Cioran în fața acestui cuvânt parcă l-aș înlocui cu strădanie artistică), îi conferă, așadar, o prezență ce o face să fie deasupra vremii.

Înainte de a aduce povestea dramatică propriu-zisă - pe scenă ori pe peliculă - Ciulei caută să se lămurească, în fondul său interior, asupra destinului și adevărului, atâta cât conține sau doar sugerează lucrarea dramatică respectivă. El a înțeles - este cred o evidență a întregii lui manifestări - că opera trebuie să fie totul pentru un artist și că ea trebuie să transceadă propria lui personalitate. Mai micile sau mai marile capricii de artist se vor subsuma, vor sluji necondiționat subiectul abordat.

A înțeles apoi că acela care și-ar propune *ab initio* să fie diferit și-ar putea atinge, eventual,

această țintă, însă ar rata opera, autenticitatea ei, adevărul ei profund.

A înțeles, în sfârșit, că a căuta acel „Unended Quest" - ca să-l parafrazez pe Karl Popper - este mai important decât a găsi. Spunea gânditorul mai sus amintit: *„Dificultățile mele se datorează în întregime limitelor propriei mele înțelegeri."* Căutarea perfecțiunii este, cred, mai importantă decât însăși atingerea ei pentru că ea declanșează toate energiile, descătușează însușirile, fertilizează fantezia, inspirația, aspecte atât de importante, poate chiar mai importante decât însăși ideea de perfecțiune care, pe măsură ce căutarea avansează, ea însăși se îndepărtează.

M-aș încumeta să afirm că, spre deosebire de mulți artiști la care predomină înclinarea spre extrovertire, Liviu Ciulei este, în primul și în ultimul rând, un interiorizat dublat de un reticent, un om al măsurii și, aspect foarte semnificativ pentru intuirea personalității lui, este un om al îndoielii. Aici își are probabil sursa însuși crezul lui artistic. *„Dacă știi cum să te depășești, se încheie cariera... De obicei soluțiile încep de la dificultăți."*

Liviu Ciulei nu poate fi considerat doar un om de teatru, așa cum nici o clipă nu s-ar putea spune despre el că ar fi cineast, ori scenograf sau arhitect. Toate însușirile, înclinările lui artistice, sunt subsumate, dominate de o altă trăsătură, de o altă predispoziție a naturii lui: sensibila, vibranta conștiință a vremii și condiției umane. Ar fi putut construi case, locuințe, dar cu grija ca ele să fie adevăratul cămin și nu doar adăpostul improvizat,

impersonal, precar. Dimensiunea aceasta de constructor, de arhitect-artist, se discerne fără dificultate în gândirea decorului ce devine un adevărat *spațiu al dramei*, o amplasare ce capătă, pe lângă expresie, volum și dimensiune, amprenta cerută de conflict și lumea în care se petrece. Ciulei nu este doar ceea ce în teatru se numește regizor iar în film realizator. El este cu precădere un gânditor al dramei umane. Imaginea concretă a reprezentării ei se află la capătul unei meditații. De aceea, pe masa lui de lucru - care nu are, cel puțin aici acasă, forma comodă a unui birou, cu un fotoliu și o lampă de veghe alături, ci este o imensă planșetă ce-ți sugerează mai curând scena ori platoul - cărțile deschise la anume pagină stau în compania desenelor și schițelor, a unor cartoane decupate semnificând practicabilele scenei de repetiție, colecții de creioane și foarfeci se amestecă cu agrafe în care sunt prinse citate din vreun autor. Un bol găzduiește flow-mastere colorate, o ceașcă de cafea întregește universul. Într-un colț al încăperii se mișcă, la un moment dat, o perdea verde ce delimitează spațiul pus la dispoziție unui prieten al casei - mare pictor și el, fermecătoare personalitate - care traversează încăperea cerându-și iertare că îl tulbură pe celălalt și pășește drept, cu o anume solemnitate de personaj matein.

Eram - în acest spațiu de căutare și har - în plină furtună, înainte, mult înainte de *Furtuna*. Pregătindu-se să mărturisească un gând, de a formula o idee, Liviu Ciulei are o stângăcie, o timiditate, o reticență chiar. Este acea îndoială care-l

însoțește mereu. După ce se decide să comunice pare descătușat, este, brusc, cuprins de bucuria de a se fi făcut înțeles. Succesul îl bucură dar nu-l narcotizează. Aplauzele fac parte din spectacol, nu și din gândirea și pregătirea lui. Colaborarea cu cei ce alcătuiesc „o distribuție" - noțiune prea tehnică, poate - nu exprimă, sigur, nici structura și nici condiția participării unor personalități în vederea unei oficieri artistice, colaborarea aceasta, așadar, face să se nască sentimentul prieteniei. Tonul devine intim, frățesc, convivial. Îl citez pe unul dintre privilegiații care au colaborat cu Ciulei la realizarea *Furtunii* de Shakespeare, actorul Gheorghe Ghițulescu, din volumul pe care l-a publicat după acest eveniment: *„Ciulei lasă repetiția să curgă fără întreruperi. Aproape că ai impresia că e mulțumit dar, când te aștepți mai puțin, intervine: «Ei, copii, să vedem cum stăm! Bună apariția lui Ferdinand, cu mișcarea sa lentă, dar privirea în jur e prea prezentă, personajul trebuie să plutească, să pară că e vis. Trebuie să redăm starea de vrajă prin care trece personajul. Sentimentul de vrajă apare clar în mișcarea largă, în unduirea delicată a versului... De unde această muzică? Pino, replica, din punct de vedere tehnic, se desfășoară pe o pernă de aer. E un miracol cântecul acesta din cer. Să nu rupi ritmul versului. Pe monologul lui Ferdinand, fascinată, fără glas, Miranda se învârtește în jurul lui, privindu-l intens. Apropierea de el aduce a sărut. Trebuie să gradezi, Mariana, această apropiere. Și Ariel intră în același joc, cu un ritm lent al mișcării:* «Tatăl tău zace-n adânc, în mare...» *Copii, o să mai*

dezvoltăm mișcarea asta, dar pentru început mi se pare bună...»".

Anumite cuvinte destinate să spună mult și să semnifice prețuirea maximă, s-au uzat prin folosirea fără scrupule și simțul valorii. Cred că adevărata apreciere nu se exprimă decât constatând și spunând deschis aceasta: Liviu Ciulei lipsește acum artei noastre. A fost deajuns să revină pentru scurt timp, timp cât să transpună două piese pe scena „Municipalului", spre a ne da seama ce înseamnă prezența lui. La *Visul unei nopți de vară*, de pildă, repetițiile propriu-zise au fost completate cu lecții de frazare, cu o atât de necesară, mai ales astăzi, reevaluare a disciplinei vorbirii scenice. Tumultul prin care trece societatea influențează profund și din păcate negativ rostirea, accentul, sonoritatea limbii, disciplina vorbirii, importanța comunicării prin cuvânt. Din aproape orice spectacol - de teatru sau cinematografic - putem preleva efectele nocive ale neglijenței în vorbire, a influențelor periferice care tind să se încetățenească și să sacrifice rostul real al actului cultural, al scenei sau filmului. Un spectator cât de cât atent la limba (ar fi poate mai potrivit să spun: dialectul, jargonul, metisajul lingvistic) care se încetățenește sub pretextul că aduce un colorit colocvial „specific", își dă seama cu tristețe și alarmă că din dorința unui „succes de casă", se sacrifică un tezaur: însăși limba. Apoi, în nespus de multe transpuneri (în film cu precădere, dar și în teatru) constatăm cu mâhnire că în distribuție se produce o falie: actorii tineri nu mai știu să

vorbească, nu au grija și știința cultivării verbului, sacrifică (cu bună știință uneori, fără măcar să realizeze aceasta) însuși conținutul de idei, sensibilitate, farmec și poezie, în favoarea unor gesturi care se substituie cuvântului. Este deajuns să apară un actor format la școala respectului pentru rostire, a științei de a o sluji, a credinței în noblețea cuvântului, a sensului și talentului ca să constați - în același moment și același cadru - că nu lumea povestirii propriu-zise, ci a celor ce o întruchipează este scindată prin formația sau lipsa ei de formație și aceasta în detrimentul actului artistic.

Liviu Ciulei a făcut, în spectacolele și filmele pe care le-a realizat, nu numai o școală a gândirii, înțelegerii și surprinderii adevărurilor mai greu de depistat ale unui text dramatic, dar și una a grandorii de a-l sluji și rosti.

În teatru l-am mai reîntâlnit - meteoric și tot exemplar - acum doi, trei ani. Maturitatea nu înseamnă numai experiență, înseamnă, în primul rând, capacitatea de a înțelege mai profund, mai atent și mai elocvent. Ea conferă sensul însuși al căutării artistului.

Cu ani în urmă am văzut - Dumnezeu știe pe ce căi ajunsese într-un context cinematografic de altitudinea și exigența Mostrei venețiene - o transpunere americană a *Rinocerilor* lui Eugen Ionesco, cu Zero Mostel în distribuție (care își transforma cu această ocazie, prenumele în adjectiv!). Deajuns să spun că ceea ce se considera a fi „înțelegerea“ teatrului ionescian însemna o cantonare într-un naturalism stupefiant, suprema

performanță a filmului, apogeul conflictual, fiind reprezentat de cazna - jalnică în sine - a lui Mostel, în special, de a imita răgetele și icnirile pahidermului (un ierbivor totuși), interpretul făcând dintr-o halcă de carne mobilul agitației lui sonore.

Mă gândesc cât de mult ar fi servit în adevărata lui semnificație, acest mare text - indiferent în ce modalitate aleasă - dacă Ciulei s-ar gândi să dea astăzi *Rinocerilor* lui Ionesco, expresia profundă și imperioasă a strigătului de alarmă pe care-l lansează.

JALOANELE AFIRMĂRII

- Liviu Ciulei s-a născut în București, la 7 iulie 1923.
- Încă în timpul studiilor liceale vădește interes pentru teatru dar și pentru arhitectură. La terminarea liceului, se înscrie și urmează concomitent Facultatea de arhitectură și Conservatorul bucureștean.
- Între 1945-1948 se acomodează cu viața teatrală încercându-se într-o gamă întinsă de roluri, cu preponderență clasice-shakespeareene, cehoviene, gorkiene dar și în roluri din dramaturgia contemporană - mai ales pe scena Teatrului Municipal („Lucia Sturdza Bulandra").
- În 1948 este angajat al acestui teatru, mai întâi ca actor, apoi abordează și demonstrează virtuți foarte prețuite ca scenograf, țintind însă să se afirme ca regizor. Curând, prezența lui provoacă un reviriment în viața și lumea scenică. Apar spectacole, realizate de el pe scena Teatrului „Bulandra", care marchează o concepție elevată, de altă amplitudine a actului scenic, ilustrând concepția lui Ciulei despre o „reteatralizare a teatrului", vizând o explorare a multiplelor resurse ale convenției scenice. Spectacolele

semnate de el se situează în centrul atenției vieții noastre culturale și, în pofida unor rigori ale timpului, ecoul lor transgresează granițele țării.

- Se vorbește mult de transpuneri ca *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash (1957), *Cum vă place* de W. Shakespeare (1961) și *Sfânta Ioana* (1958) de G.B. Shaw, *Azilul de noapte* (1960) de Gorki, *Opera de trei parale* (1964) de B. Brecht.
- În același timp își face cunoscută și apreciată prezența pe platoul de filmare. Debutează ca actor în filmul *În sat la noi* (1951) de Jean Georgescu și Victor Iliu. Semnează decorurile pentru filmul *Mitrea Cocor* (1952) al lui Victor Iliu și Marietta Sadova și devine asistent al lui Victor Iliu la filmul lui cel mai important *Moara cu noroc* (1956). În 1957 trece pe scaunul de realizator al filmului *Erupția*.
- În 1958 preia, ca regizor dar și interpret, realizarea filmului *Valurile Dunării*, socotit la vremea respectivă drept afirmarea de cineast a lui Liviu Ciulei.
- În 1965 afirmarea lui în cinema cunoaște o strălucită confirmare internațională prin dobândirea Premiului de regie la Cannes cu filmul *Pădurea Spânzuraților*. În filmografia lui din această perioadă îl mai întâlnim ca *actor* în: *Nepoții gornistului* (1963, regia D. Negreanu); *Alarmă în munți* (1955, r. D. Negreanu); *Soldați fără uniformă* (1960, r. Fr. Munteanu); *Pădurea spânzuraților* (1964 - rolul ofițerului ceh interpretat aici este și demonstrarea strălucită a calităților lui de actor de film); *Facerea lumii*

(1971, r. Gh. Vitanidis); *Decolarea* (1971, r. Timotei Ursu). Ca *scenograf* semnează decorurile la: *Mitrea Cocor* (1952); *Nepoții gornistului* (1953); *Răsare soarele* (1954); *Facerea lumii* (1971).

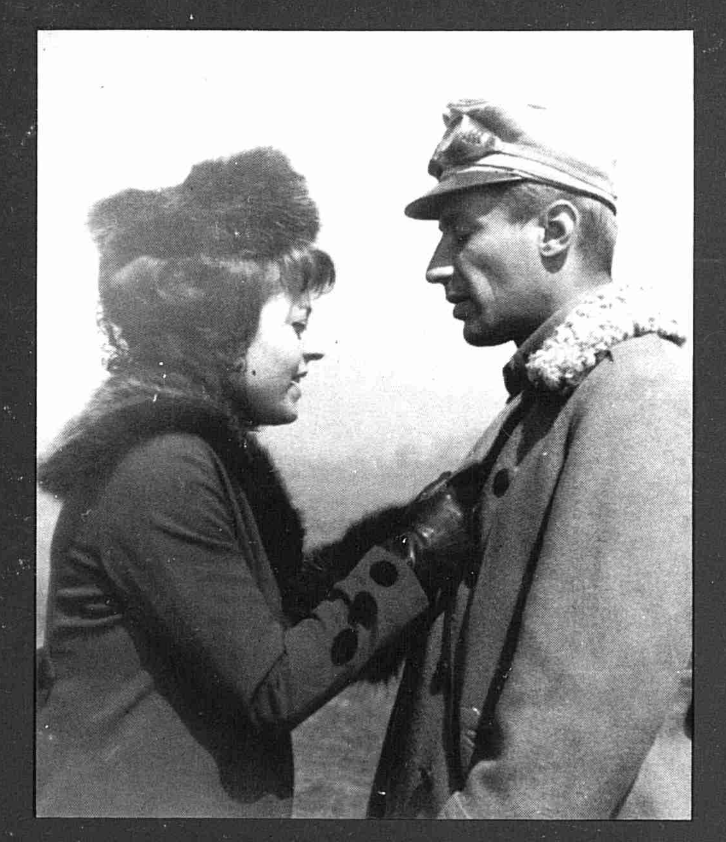
- În plan teatral și în paralel cu activitatea pe platoul de filmare, concepția lui Ciulei privind revigorarea actului scenic se impune, deși nu fără reticențe multiple. Argumentele teoretice ale realizatorului se văd însoțite de concretizări în montările cu precădere ale teatrului „Lucia Sturdza Bulandra". Apar noi spectacole de un ecou puțin obișnuit: *Moartea lui Danton* și *Leonce și Lena* de Büchner (1967); *Macbeth* de Shakespeare (1968), *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale (1972). Între anii 1963 și 1972 Liviu Ciulei a funcționat și ca director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", funcție pe care, a părăsit-o, neînțelegând să se desolidarizeze de montarea *Revizorului* de Gogol de către Lucian Pintilie pe scena teatrului pe care îl conducea, spectacol interzis cu brutalitate de autoritățile vremii.
- După anul 1972, Liviu Ciulei se instalează în SUA și se consacră doar teatrului, obținând succese remarcabile acolo și în restul lumii.

CUPRINS

Tehnoredactor: ELENA-CORNELIA LIȚĂ

Coli de tipar: 1,75
Bun de tipar: decembrie 1996
Apărut: 1996

Tiparul executat la QUADRIMPEX, București



”Originalitatea lui Liviu Ciulei este în această neliniște pe care o cuprinde și o emană creația sa, știința sau intuiția cu care face sensibile oricărui spectator dimensiuni necunoscute ale realității de toate zilele, capacitatea pe care o are de a însufleți și a face să vibreze nu numai eroii, ci și obiectele, mașinile, casele, spațiul...“

VICTOR ILIU

ISBN 973-33-0345-3

Lei 4 500

CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC